



Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Departamento de Artes Visuais

**CORPOS NEGROS COMO CORPOS FRAGMENTADOS
NA PINTURA CONTEMPORÂNEA**

MILENA DE AGUIAR SOARES

BRASÍLIA

2018

MILENA DE AGUIAR SOARES

CORPOS NEGROS COMO CORPOS FRAGMENTADOS
NA PINTURA CONTEMPORÂNEA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Artes
Visuais do Instituto de Artes da Universidade
de Brasília como requisito final para a
obtenção do título de Bacharel em Artes
Visuais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cecilia Mori Cruz

BRASÍLIA

2018

FOLHA/TERMO DE APROVAÇÃO

MILENA DE AGUIAR SOARES

CORPOS NEGROS COMO CORPOS FRAGMENTADOS NA PINTURA CONTEMPORÂNEA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais pela seguinte banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Cecilia Mori Cruz

Prof^a. Dr^a. Cinara Barbosa

Prof. Dr. Nelson Inocêncio

BRASÍLIA

2018

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
POR QUE APENAS CORPOS NEGROS?	2
POR QUE CORPOS FRAGMENTADOS?	9
ALGUNS ASPECTOS DA PINTURA	17
CONCLUSÃO	24
BIBLIOGRAFIA	25

INTRODUÇÃO

Esse Trabalho de Conclusão de Curso tem a intencionalidade de discutir sobre a representação negra nas Artes Visuais e suas diferentes formas, especialmente no que tange à Academia, assim como a presença do corpo negro na pintura brasileira e de que forma essas discussões auxiliaram em minha produção artística resultante desse semestre, tendo como consequência um trabalho cuja temática se baseia em uma visão ligada à abjeção desses corpos.

A importância do tema reside na relevância de uma artista negra retratar a si mesma tanto em aspectos pessoais, levando em conta que considero que a minha obra resulta de uma catarse, quanto em aspectos sociais, já que a representação de pessoas negras já esteve – e de certo modo, ainda está – nas mãos de pessoas brancas para fins de registro histórico oficial. Ou seja, as obras do registro oficial não contêm, de forma geral, as subjetividades do ser negro na sociedade em um dado período, o que influencia em uma imagem repleta de estereótipos e exotificações sobre as nossas experiências.

É importante ressaltar que dos vinte e quatro diplomandos que expuseram na Galeria Espaço Piloto, galeria pertencente ao Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, na exposição de Diplomação dos estudantes de Artes Visuais e de Teoria Crítica e História da Arte, apenas dois eram negros – entre eles a autora que vos escreve.

No texto, iremos abordar algumas questões relacionadas ao descarte da negritude pela sociedade por meio de um viés psicanalítico, assim como aspectos pictóricos e poéticos marcantes, mais relacionados às pinturas que foram produzidas pela autora durante esse período. Ademais, traremos uma reflexão sobre o corpo negro nas Artes Visuais, além de considerações sobre Arte Política.

POR QUE APENAS CORPOS NEGROS?

A representação de pessoas negras, em sua grande maioria, pertenceu às pessoas brancas, que as reproduziam de modo a retirar a representatividade dessa chamada minoria social e a mostrá-la em uma perspectiva que não correspondia às diferentes facetas de suas complexidades. É notável essa representação em, por exemplo, Albert Eckhout, artista holandês a quem era designada a tarefa de documentar a fauna, a flora e os tipos humanos brasileiros do Novo Mundo para fins de registro histórico oficial, como podemos observar na imagem a seguir. Dessa forma, a perspectiva presente em suas pinturas partia de um ponto em que buscava principalmente retratar a dominação holandesa no Brasil (Site do Itaú Cultural, 2018).

O espaço acadêmico destinado às pessoas negras dentro das Artes Visuais é ainda hoje bastante restritivo. Após a abolição da escravatura no Brasil, existiram algumas poucas instituições e espaços que buscaram, por meio das diversas atividades lá exercidas, a inserção do negro na sociedade participante. É importante ressaltar que apesar de seus objetivos iniciais, houve uma espécie de precarização dessas instituições, tornando-se “educandários oficinas, rudimentares, de operariado não diferenciado” (VALLADARES, 1968, p. 21). Ainda de acordo com Valladares,

A perda daqueles ‘instrumentos de instrução’ representa, também, a marginalização da sociedade negra e mestiça, insuficientemente afirmada e precariamente integrada à civilização. Sua consequência mais aparente é a diminuição numérica de artistas negros e mulatos nas elites. (VALLADARES, O negro brasileiro nas Artes Plásticas, p. 21)



Albert Eckhout. *Mulher Africana*. 1641. Óleo sobre tela, 267 cm x 178 cm.

Considerando que o espaço acadêmico das Artes Visuais é um espaço muitas vezes frequentado pelas elites, percebemos que, levando em conta que pessoas negras foram excluídas dessa elite, a frequência em que elas aparecem em ambientes como esse é quase ínfima se comparados com o de pessoas brancas. Isso impede a representatividade negra nas artes em geral por meio de suas próprias mãos.

Vale ressaltar que houve sim representação de corpos negros na pintura, embora ela tenha partido de um ponto de vista do homem branco europeu, resultando em imagens que residiam em estereótipos que geralmente são associados às pessoas negras até hoje em dia, como, por exemplo, a erotização e a mistificação. Portanto, era uma representação quantitativa e não qualitativa, subjugando a subjetividade presente tanto nas pessoas negras quanto em suas relações humanas. Além disso, não podemos descartar o auxílio das ações

afirmativas para que pessoas negras fossem inseridas nos espaços acadêmicos brasileiros, embora as grades curriculares dos cursos permaneçam com um conteúdo de viés, em sua grande maioria, eurocêntrico.

Percebemos essa falta – embora, como já explicitado aqui, essa ausência não seja por completo e esteja mais relacionada à questões relacionadas à qualidade dessas retratações – de representatividade negra na arte contemporânea em movimentos artísticos como o da Geração 80, que foi um movimento no qual um de seus feitos foi a volta da figuração na pintura. Sua exposição inaugural, “Onde está Você, Geração 80?”, não tinha a intencionalidade de definir posturas unilaterais, mas sim apresentar as várias tendências da arte dos anos 80. Ainda que a mostra buscasse essa diversidade de perspectivas, restringia-se principalmente à arte acadêmica, dotando-se de artistas do eixo Rio-São Paulo vindos de escolas de arte tais como a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage) e a Fundação Armando Álvares Penteado (Faap).

Ainda que a Geração 80 marque a volta da figuração – e, nesse caso específico, na pintura brasileira –, é uma combinação entre ela e a abstração. Nos artistas, vemos que há um limite, talvez até uma transposição, entre o abstrato e o figurativo, como uma forma de utilizar-se da expressão como poética. Ou seja, as obras do movimento consistiam, muitas vezes, na figuração de caráter expressionista, que ocasionava em trabalhos de forte poética pessoal (GALVÃO, 1992, p. 33).

Frederico Morais, relatando sobre o espírito desses artistas dos anos 80, afirma que “os jovens artistas descrêem da política e do futuro”. E acrescenta que “na medida em que não estão preocupados com o futuro, investem no presente, no prazer, nos materiais precários, realizam obras que não querem a eternidade dos museus nem a glória póstuma” (Site do Itaú Cultural, 2018). Em linhas gerais, não existia no movimento o interesse em investir em questões políticas, por vezes até beirando à rejeição. Isso se deveu tanto ao descrédito da política por parte dos jovens da época, como ao recém processo de redemocratização brasileira, após 21 anos de ditadura militar. A preocupação da época residia, portanto, em celebrar a liberdade. Os artistas da Geração 80 em sua maioria possuíam, na realidade, uma maior “preocupação com a expressividade. Não a expressividade dos conflitos e problemas sociais, e sim o drama mais íntimo” (GALVÃO, p. 34).

Após um período de reflexão, de notar que havia uma preocupação em manter uma certa igualdade quantitativa em ter tanto pessoas negras, quanto brancas – e quem sabe até de outras etnias, como amarelos – em minha obra, senti necessidade em explorar visualmente esses corpos negros, essa pele negra com os elementos compositivos que abarcam minha produção como a centralidade, as cores, o desaparecimento da figura, a relação entre a figura e o fundo, etc., assim como elementos acerca de minha própria poética, relacionados com a abjeção do corpo negro para a sociedade brasileira.

Percebi que mesmo na obra de uma pessoa negra como eu, existia a necessidade de representar a branquitude, mesmo quando não necessário. Não necessário porque o branco, em uma sociedade ocidental, detém e sempre deteve os espaços de poder. Então por que não pintar apenas corpos negros e, por sua vez, tentar auxiliar na promoção de uma futura equidade em ao menos um dos setores da “civilização”, juntando-me a outros artistas que também tem a preocupação em estabelecer provocações no que tange à invisibilidade negra? Aracy A. Amaral, historiadora de arte, discorre sobre arte política e o comprometimento político e social do artista. De acordo com a autora, “o que a arte comprometida advoga é a intencionalidade do artista em participar das mudanças sociais a partir do teor conteudístico de seu trabalho.” (AMARAL, 1984, p. 14)

A minha intencionalidade, nesse caso, era não mais anular pessoas negras de representarem a si próprias, mesmo que em um pequeno espaço tal qual minha produção artística – porque ao anular a existência desses vários corpos eu senti que estaria privando a minha existência. A estaria privando na medida em que tal questão não se constituía em objeto de preocupações, no que se refere à minha produção artística do passado. Desse modo, eu também contribuía, ainda que inconscientemente, para a perpetuação da invisibilidade dos corpos negros.

Valladares, escrevendo sobre a presença negra brasileira nas Artes Visuais, argumenta sobre que tipo de arte proveniente desse grupo social é geralmente valorizada, apontando para uma arte dócil, que funciona quase como um sedativo, com o propósito de acalmar:

“A maior frequência de oportunidades para artistas de cor ocorre quando esses se identificam a determinado tipo de produção

permitido e aplaudido pelo público consumidor. E esta permissão e aplauso se referem à denominada “arte primitiva”, situada em termos de docilidade, de poeticidade anódina, na dose exata em que a pintura *naïf* deve comportar-se no conjunto das coleções ou das decorações de ambientes privados de aparente ‘clima’ cultural.” (VALLADARES, O negro brasileiro nas Artes Plásticas, p. 18)

Ainda em tempos recentes, percebemos que a arte referente às pessoas negras é apenas aceita pelos grandes circuitos de arte se configurados com a analogia de “primitivo”¹. No Expressionismo, os artistas *Brücke* questionavam a vigência da cultura burguesa da época e, por meio da “arte primitiva”, buscavam reverter esses valores “bebendo de fontes” não relacionadas à arte e à sociedade europeia. Ou seja, era uma espécie de rebeldia, de contracultura, às normas estabelecidas em um dado sistema.

O que devemos considerar é que essa arte tida como “primitiva” era tirada de seu contexto originário, apenas para uma subversão acrítica, dotada de uma exotificação da cultura de diversos países da África justamente pelas relações imperialistas entre a Alemanha, berço do movimento expressionista, e as diversas partes do continente africano em si.

Portanto, apesar de que na contemporaneidade artistas negros tenham aparentemente um maior controle sobre sua obra, ela ainda está sujeita às críticas do mercado de arte, comandado em sua maioria por homens brancos, que ditará qual tipo de arte será aceitável para aqueles artistas levarem ao espaço da galeria.

Existia um incômodo, depois de pesquisar mais a fundo sobre a história do movimento negro, da falta de representatividade negra, ainda mais se considerarmos o fato de que nosso país é constituído por uma maioria negra. Decidi representar esses corpos marginalizados para aumentar a presença de sua representação. Além disso, também reside aqui a importância da qualidade dessas retratações nas Artes Visuais, estabelecendo, dessa forma, uma abordagem que chame o espectador para um debate acerca de aspectos conservadores da sociedade brasileira. Portanto, ressaltar um lado político tornou-se uma necessidade.

¹ A denominação “primitivo” refere-se em como a arte negra era vista na época em que o artigo de Valladares foi lançado, em 1968, utilizando-se de um conceito repleto de ideias coloniais. É importante ressaltar que essa visão não mais se repete hoje em dia, mas, ainda assim, há nesse texto uma apropriação do termo. A mesma justificativa vale para a palavra “civilização”.

Essa pesquisa consiste no reconhecimento enquanto negra na sociedade contemporânea e como se apropriar dessas ferramentas como forma de luta. Talvez a minha forma de lutar seja me utilizando da temática negra enquanto uma maneira de inserir pessoas negras onde elas não estão costumeiramente inseridas – tanto por elas mesmas, quanto pelos outros – pelo fato de não deter desses espaços de poder. Portanto, um dos propósitos aqui é o de encorajar a resistência de pessoas negras, de modo a maximizar a consideração pelo seu próprio grupo e a “aumentar seu apreço por sua própria dignidade humana”. (AMARAL, 1984)

Em minha produção, houve uma transição gradual de temática, na qual passei a ter a necessidade de representar mais corpos negros do que eu costumava representar. Mesmo não consciente, o desejo pelo transparecimento dessas dadas causas sociais na obra – ainda que às vezes o mínimo estivesse aparente – era latente, justamente por serem áreas de interesse. Não acopla-las ao discurso das telas beirava ao incômodo, a meu ver. O lado político foi progressivamente conectando-se ao conteúdo dos quadros, de modo que hoje a dissociação dessa espécie de temática já não é mais possível – ainda mais se considerarmos o atual contexto político caótico, em que manter-se neutro já não é mais uma opção. Amaral reflete sobre a ideia da conexão entre arte e política em períodos historicamente caóticos, argumentando que

“A realidade, a partir de meados do século XIX, é não apenas uma temática, mas uma posição definida por parte de muitos artistas. Em decorrência, assim, das intensas agitações sociais de nosso tempo, o artista se sente impelido a participar, ele também, com sua produção, de eventos que o chocam vivamente, como guerras, revoluções, perseguições, injustiças sociais.” (AMARAL, 1984, p. 4)

É vital ressaltar o comprometimento do artista com a junção entre a arte e a política – mesmo reconhecendo os riscos para a arte disso, que podem transformá-la em um discurso essencialmente panfletário – em “períodos da História em que o espírito crítico cresce mais ativo e virulento, de modo a parecer predominar sobre as demais faculdades do homem” (AMARAL, 1984, p. 10). Então, em um cenário em que o desejo de posicionar-se contra as desigualdades torna-se cada vez mais crescente, o artista sente a necessidade de envolver sua arte de sentido político, se

submetendo a ressaltar as características de uma “civilização” recheada de barbáries.

O artista tem o poder, ou a possibilidade, de inserir sua arte dentro de um contexto revolucionário, apontando injustiças e instaurando ideias e ideais de modo que nós, como “civilização”, busquemos meios de sermos mais livres (BREST *apud* AMARAL, 1984). Há, em casos como esse, a preocupação social do artista, que, mais do que propriamente agir, aponta problemas estruturais acerca do que o cerca. Embora isso ocorra, devemos ressaltar que o agir e o apontar são de igual importância. O apontar continua sendo, de certo modo, agir.

Arte, cultura e sociedade buscam a articulação entre si, e isso se torna mais evidente quando tratamos de uma arte politicamente engajada. A sociedade é vital para a execução do trabalho de um artista. Pois a arte e vida se mesclam. Podemos considerar, então, que arte é uma espécie de absorção da vida por diferentes meios e que seu futuro reside numa crescente fusão entre as duas (PEDROSA *apud* AMARAL, 1984).

A partir do que foi exposto, continuaremos o texto explicitando sobre as diversas formas de rejeição às pessoas negras pelas sociedades ocidentais através de um viés psicanalítico.

POR QUE CORPOS FRAGMENTADOS?

Por que na pintura esse corpo não se manifesta por inteiro? O que o impede de revelar-se? Será um corpo que tem o desejo de ser inteiro, mas algo o falta? Mas qual é a necessidade de ser inteiro? A necessidade de ser inteiro importa? E se importa, pra quem?

Aquilo que é fragmento incomoda justamente por não estar completo. Assim, a incompletude causa estranheza. Estranheza essa se dá porque buscamos nossos corpos na figura, mas essa figura não nos dá o que procuramos. Não existe uma correspondência por inteiro.

Há, nas obras, certa rejeição do naturalismo como forma de representação pictórica, embora essa rejeição não seja por completo. Como já dito aqui, considerando a semelhança com a figura humana, quem as vê se reconhece nelas. Mas a imagem não é a de um ser humano propriamente dito, mas sim sua deturpação, de um corpo com espinhos ou de um braço que brota de uma emaranhado de estruturas azuladas por exemplo. Embora haja a afinidade, a aproximação com a figura humana, a Medusa não é humana. Isso causa um sentimento contraditório, no qual reside a identificação com as semelhanças e, ao mesmo tempo, a necessidade de aniquilamento das partes destoantes.

Gill Perry, professora de História da Arte na *Open University* no Reino Unido, é uma das autoras de “Primitivismo, Cubismo e Abstração” e comenta sobre o uso de tons fortes na arte expressionista. Segundo ela, “o uso de cores vibrantes e com frequência não-naturais, como no chamativo corpo verde de *Nu reclinado*, contribui para a sensação de distorção e esquisitice transmitida pela maioria desses nus” (PERRY, 1993, p. 70).



KIRCHNER, Ernst. *Nu reclinado com cachimbo*. 1909. Óleo sobre tela, 83,5 cm x 95,5 cm.

Quando o espectador está diante da obra, a ele pode ser designada a sensação de estranheza pelo fato de reconhecer aquele corpo, aquela anatomia, mas simultaneamente em que existe o estabelecimento da familiaridade, também há a inquietude proveniente de sua fragmentação. Isso, além dos outros componentes fantásticos na pintura – como os espinhos –, contribuem para o paradoxo entre o familiar e o desconhecido. O inquietante, também traduzido por estranho, é aquilo que é familiar, mas que não me pertence. O que me traz angústia por ser familiar, mas que não pertence a mim.

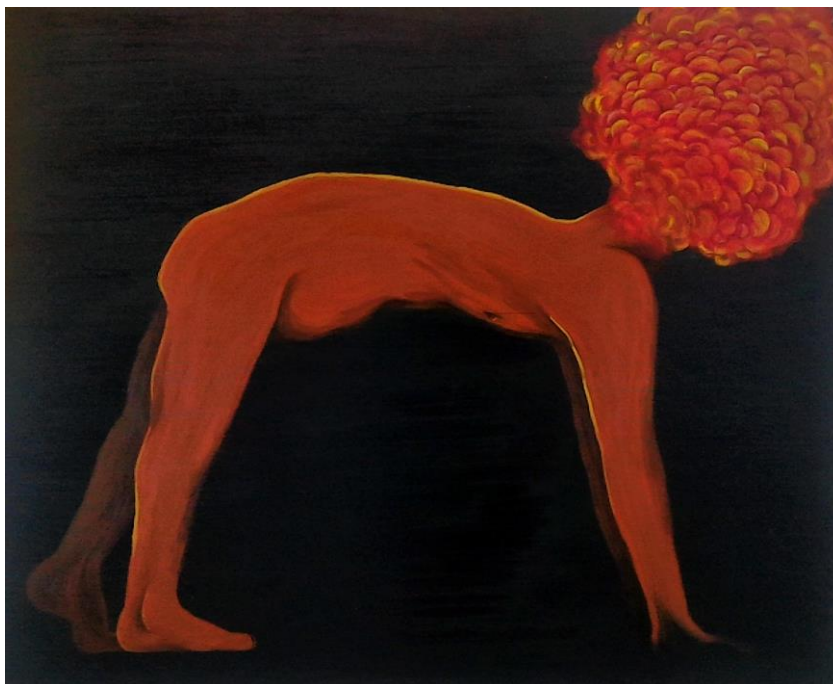
Sigmund Freud, considerado o pai da teoria psicanalítica, trata sobre essa questão em seu texto “O Inquietante” (1919). Segundo ele, o Estranho “pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto (FREUD, 1919, p. 338)”. Então, esse conceito consiste em uma certa ambiguidade, visto que tudo aquilo que deveria manter-se encoberto, veio à tona.



Milena de Aguiar. *Cuandu*. 2018. Acrílica sobre tela, 140 cm x 120 cm.



Milena de Aguiar. *Caipora*. 2018. Acrílica sobre tela, 100 cm x 80 cm.



Milena de Aguiar. *Mula-sem-cabeça*. 2018. Acrílica sobre tela, 90 cm x 110 cm.

A primeira obra, intitulada *Cuandu*², trata de uma pintura de 2018 realizada em tela por meio do uso de tinta acrílica. O quadro possui 140 centímetros de altura por 120 de largura. A imagem detém de fundo amarelo cádmio, sem maiores detalhamentos acerca de um caráter figurativo a seu respeito. O fundo é esvaziado de elementos exceto a cor. Já a figura contrasta com a sua plasticidade e pode propiciar um maior encantamento devido às suas pinceladas mais leves, enquanto o encantamento do fundo reside em sua cor. A figura está centralizada e contorcida e, de seu peito, saem (ou entram) espinhos nas cores verde e roxo. Além disso, o ser presente na pintura não possui cabeça ou mãos completas. Esses fatores auxiliam na deformação da própria figura.

A segunda obra, *Caipora*, possui aspectos semelhantes à primeira aqui descrita. O quadro tem um fundo plástico, no qual é ressaltado a cor, embora nessa tela o tom escolhido tenha sido laranja cádmio. A obra, de 100 centímetros de altura e 80 de largura, evidencia questões relacionadas à centralidade e à deformação, também sendo incompleta. Entretanto, aqui não temos a figura de seu corpo “inteiro”

² Os títulos das obras serão comentados mais adiante no texto.

e sim de um de seus fragmentos. Ademais, a mão encontra-se envolta em adereços azuis, brancos e pretos, que não provém de si mesma.

A terceira obra, *Mula-sem-cabeça*, pintura acrílica de 90 centímetros de altura por 110 de largura, retoma a composição do primeiro quadro de um corpo agachado, com elementos que saem da própria figura humana. Esses elementos, ao invés de serem provenientes do peitoral da figura, agora retomam espaço em forma de diversas bolas amontoadas, partindo do pescoço até o limite da tela. Seu fundo também contém apenas cor, mas essa cor se difere do fundo das outras telas pelo fato de ser uma cor fria, sendo ela o verde permanente escuro.

O conceito do Estranho (Inquietante), de acordo com Freud, se relaciona muito com o conceito das obras *Caipora*, *Cuandu* e *Mula-sem-cabeça*, considerando que existe essa ambiguidade entre a beleza estética (pelas cores e certas pinceladas suntuosas), que prende o espectador, para consequentemente entregá-lo algo estranho, desequilibrado, em contradição com o que geralmente é visto de um corpo – seja pelas características fantásticas, como os espinhos, as bolas que substituem a cabeça ou as formas curvas que envolvem a mão, seja pelo próprio corpo negro, que é capaz de gerar incômodo pelo simples fato de existir, de estar em um espaço que a ele não é designado.

A historiadora de arte e professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, Cecília Mori, mencionando Julia Kristeva, explica que a abjeção “é algo que simultaneamente fascina e repele, aflige e alivia. Não existe fora do ser e mesmo assim o ameaça (KRISTEVA *apud* MORI, 2009)”. Esse trecho é capaz de se relacionar com a sensação que as minhas obras podem causar no espectador. Embora haja elementos que visualmente o atraia esteticamente, há igualmente componentes classificados como incômodos, acarretando nele uma relação de dubiedade. É, portanto, uma maneira de iludir o espectador de modo a se aproximar da tela para, assim, enxergar o grotesco. É uma armadilha de sedução.

O corpo está incompleto. O corpo está fragmentado. E mais: além da anatomia humana não estar acabada por completo, ainda observamos elementos não pertencentes ao corpo humano. Isso leva ao reconhecimento e ao não reconhecimento do corpo, causando a sensação de atração por sua suposta familiaridade, assim como sua repulsa, por tomar conhecimento de que aquela forma anatômica não é comum.

A estranheza do corpo em si deve ser comparado ao próprio elemento de estranheza causado pela abjeção que o espectador sente. Então, quando se vê a obra, a nós é designada uma sensação de estranheza, sensação esta que é causada pelo corpo estranho. Mas por que ele é estranho? Por conta de seus adereços, apresentados como elementos fantasiosos dentro das pinturas desse semestre, ou por conta de sua cor?

As pessoas negras, por serem tratadas cotidianamente em nossa sociedade como dejetos sociais, fazem com que a abjeção ocorra. A sociedade nos vê na margem de si própria e, ao mesmo tempo, consegue enxergar esses elementos da negritude como constituintes dela. Por ser visto de um ângulo externo, percebemos a desumanização de um grupo específico, que na realidade é – ou algum dia foi – parte constituinte de um todo social. Assim, ao observá-las em uma diferente perspectiva, reside aí o sentimento de repulsa por algo que a própria humanidade rejeitou.

Em um sentido mais pessoal, é possível perceber a desumanização das pessoas negras, no quesito desigualdade social, comparando-a com as relações que temos com o nosso próprio corpo e com o que já pertenceu a ele. Quando olhamos o cabelo fora de nossas cabeças isso gera ojeriza, ainda que esse cabelo seja uma parte constituinte do nosso ser, só que visto fora de nós mesmos. Aquilo, ao mesmo tempo em que é nosso, não é. Reconhecemos e não reconhecemos.

Mas é necessário reconhecer esses dejetos como sendo componentes do eu, participantes de nossa composição, tanto quando eles participavam de nós, quanto quando eles já são exteriores ao nosso corpo, segundo escritos de Julia Kristeva sobre a abjeção. O reconhecimento do abjeto leva conseqüentemente à sua aceitação. E é essa a intencionalidade de trazer corpos negros a essa pesquisa.

Por que a sociedade, dotada de diferentes peculiaridades, tem de clamar pela uniformidade? O Informe surge como crítica à sociedade ocidental por dar forma a tudo. O conceito do Informe se baseia nessa não forma, nessa prevalência do ser humano em acreditar que a sua única maneira de progredir seja abraçando a completude e a perfeição, saindo de sua posição original enquanto ser quadrúpede e tentando alcançar aos céus, segundo Bataille. O que remete ao que é de cima, como a cabeça, é cerceada de clareza, de racionalidade. Já o que vem de baixo, como o pé, é sujo, profano.

O Informe busca pôr em cheque as certezas da sociedade, questionando o seu desejo pela homogeneidade e a sua rejeição à heterogenia, que, por sua vez, acarreta na abjeção daquilo que foge da norma e da forma. A dúvida é, assim, revolucionária. Sem ela, a alteridade se perde, dificultando o diálogo entre os diferentes grupos da sociedade atual.

No caso específico da negritude, quando as pessoas negras já não são mais reconhecidas como sujeito? Quando o Outro as rejeitam? As pessoas negras não são sempre vistas como seres participantes da sociedade, mas elas são. O Outro as rejeitam as marginalizando, desde os tempos da escravatura. Elas são vistas como um abjeto, ou seja, um objeto que pode ser descartado. Portanto, as pessoas negras são descartadas da sociedade devido à “sensação de desgosto e ameaça pelo que é excluído por não saber que o que é expelido é parte constituinte de seu ser”. (MORI, 2009)

Desde a época da escravatura, percebemos a dificuldade da sociedade brasileira em lidar com a presença negra em diversos espaços. Essa dificuldade reside no fato de que a sociedade exclui os negros e suas diversas manifestações culturais de modo a apaziguar o que, para ela, é um fardo, isentando de si a culpa e a fazendo se sentir “limpa e refrescada” (MORI, 2009), consequentemente acarretando na invisibilidade das pessoas negras na sociedade contemporânea. Esse mecanismo de defesa social, que consiste na rejeição do diferente, e portanto descartável, é citado por Mori, a partir de Kristeva, sobre a abjeção como um todo experimentada nas sociedades ocidentais. A autora revela:

“Nem sujeito ou objeto. Algo que eu não reconheço como uma coisa. Um peso de não-significância, sobre o qual não há nada insignificante, o que me fere. No limite entre a não-existência e a alucinação de uma realidade que, se eu a reconheço, me aniquila. Assim, o abjeto e a abjeção são meus guarda-costas. Os primados da minha cultura.” (KRISTEVA *apud* MORI, Powers of Horror, p. 2).

É nisso que reside a invisibilização. Em “não reconhecer como uma coisa”. Aquilo que eu considero que está além de mim, mas que ainda pertence a mim.

O objetivo do trabalho reside em apontar essa relação de ambiguidade, trazendo representações pictóricas daquilo que causa abjeção por conta dessas figuras serem consideradas dejetos sociais, sendo isso o que a sociedade, como

coletivo, exclui de si, mas ainda assim continua sendo parte constituinte dela. Finalizado os pontos principais da poética que cerceia as obras, vamos nos ater aos aspectos técnicos provindos da produção de minhas pinturas, antes tecendo uma breve explicação acerca de seus títulos.

ALGUNS ASPECTOS DA PINTURA

Os títulos sugeridos para as telas têm a intencionalidade de ressaltar aspectos da cultura brasileira, atrelada com o conjunto de corpos negros lá presentes. É a mistura de dois elementos da cultura brasileira que são comumente invisibilizados. Embora o termo “folclore” tenha, em sua concepção, origem colonialista, do desconhecido e da visão estrangeira a respeito dos povos originários, o intuito de trazer esses mitos nessa pesquisa têm sua base no resgate de tradições, assim como a valorização das heranças culturais, buscando ressaltar a cultura dos povos indígenas sem o olhar do homem branco.

É necessário ressaltar que o folclore brasileiro, considerando que sua maioria provém de contos que estão ligados à cultura dos povos indígenas, aqui não tem relação direta com a temática negra apresentada, e sim com o Brasil em si, da valorização de sua cultura, assim como suas semelhanças estéticas com os mitos cujos nomes foram designados para as obras. Tratando-se do quadro *Cuandu*, a sua nomeação diz respeito às correspondências estéticas ao animal, também conhecido como porco-espinho.

Na tela *Caipora*, a sua relação com o mito reside na aproximação de membros inferiores e superiores, subvertendo a lógica do conto que trata de um ser semelhante ao Curupira – mas sem os pés invertidos –, em que suas características físicas marcantes remetem ao seu próprio pé, apontando agora a sua associação com outro membro, sendo este a mão.

Em *Mula-sem-cabeça*, além de esteticamente remeter a esse típico conto do folclore brasileiro devido a sua acefalia, assim como a posição em que o corpo se encontra, nos alude às origens do termo “mulato”. Utilizado para nomear pessoas negras frutos de relações interracialis, filhos de pai branco e mãe negra e vice-versa, essa palavra racista, cuja fonte se encontra no vocábulo “mula”, se refere ao cruzamento do cavalo com o asno fêmea (ou jumenta).

Aracy A. Amaral, expondo pensamentos de outros críticos de História da Arte acerca do caráter da pintura, como Mário Pedrosa, cita que “o ritmo acelerado da vida moderna, por sua vez, não deixa ao homem tempo para a contemplação. E pintura, como escultura, exige contemplação.” (PEDROSA *apud* AMARAL, 1984).

Dito isso, aqui apresento alguns aspectos a respeito da pintura em si e de suas relações compositivas a fim de nos atentarmos aos seus detalhes.

As pinturas executadas durante esse semestre pertencem a uma série e as cores buscam a intencionalidade de combinarem entre si. Entretanto, não há uma forma específica de apresentar a sequência das três telas, no quesito montagem. A única necessidade aqui é que elas sejam lidas em conjunto.

A figura causa ambiguidade por estar, ao menos aparentemente, “incompleta”. No espaço do ateliê, por exemplo, mesmo que o corpo esteja finalizado, o espectador sente que ainda falta algo nele. Uma figura propositalmente incompleta, embora finalizada, em um espaço expositivo. Mesmo que haja a falta de algo na figura, é importante ressaltar que o fundo não estabelece a mesma relação. O fundo, paradoxalmente, tem a preocupação de parecer finalizado. Essa ligação dicotômica entre os dois termina por apacificar o não acabamento da tela como um todo.

A poética do incômodo anteriormente presente nos quadros, na qual o argumento consistia basicamente em transpor sentimentos desagradáveis figurativamente para a tela, foi mais bem adaptado. A temática continua a mesma, mas há uma atribuição externa a esses sentimentos, provindos de experiências relacionadas à exclusão das pessoas negras na sociedade.

Um corpo despido. A falta de elementos que designem de onde aquele ser – ou parte do ser – vem, a qual lugar pertence ou aonde se coloca. Isso é latente tanto pela figura do corpo nu de significantes e significados, quanto pelo fundo sólido, com ausência de componentes exceto a cor.

É necessário enfatizar a importância de uma espécie de “pré-projeto” antes da finalização da tela em minhas pinturas. A sua elaboração começa desde o fazer do desenho em cadernos, como uma forma de esboço de modo a definir a figura a ser inserida nos quadros. Após esse processo do rascunho, escolho a cor do fundo da tela, ao qual será rabiscado logo depois de sua secagem com a figura escolhida. Inclusive, ainda que a tela pareça “limpa” olhando de longe, em algumas delas, ao nos aproximarmos, podemos notar rabiscos em branco provenientes do giz escolhido para o esboço no quadro. A etapa final é a elaboração da figura na tela com a tinta.

Os esboços são desenhos completos. Apesar de serem sim um projeto para uma próxima etapa, eles são realizados de modo a estarem, por si só, acabados. Definitivos. Matisse também possuía essa preocupação com o processo, especialmente no que tange ao desenho, embora de forma levemente diferente. Para ele, o desenho era uma de suas várias formas de expressar emoção, já que os considerava a tradução direta e pura delas. O artista, além da questão da sensibilidade da linha, também acreditava que seus esboços revelavam a ele a luz e as diferenças de valores correspondentes à cor (MATISSE, 1939, p. 177).



Milena de Aguiar, *Caipora* (detalhe), 2018.

Esse processo, que acaba por distinguir nitidamente a figura e o fundo, remete à colagem. Mesmo que apresente um fundo, a figura poderia ser posta sobre qualquer outra cor, o que não causaria mudanças significativas acerca do conteúdo da imagem em si, apenas em sua composição. O corpo da figura continuaria o mesmo, embora suas relações com as cores mudassem.

Matisse desenhava com tesouras, de modo a descobrir novas combinações de cores por meio do papel recortado. Buscava a pureza das cores e das formas. Maneiras mais diretas para se exprimir. Considerava a colagem como um novo jeito de pintar, associando linha à cor e o contorno à superfície (MATISSE, 1952, p. 285).

Em relação aos quadros anteriores realizados ao longo do curso, há uma mudança de composição de como as figuras eram pintadas e como elas são pintadas atualmente. Em contraposição com as antigas telas, onde os corpos eram representados quase como retratos, hoje esse corpo é completamente inserido na tela. Ademais, em algumas das telas, percebemos “cortes” de determinadas partes do corpo, onde apenas partes específicas dele estão sendo representadas. Um exemplo disso é o quadro *Caipora*, que contém apenas uma mão.

Um dos aspectos marcantes a respeito da composição que continua presente é a questão da centralidade da obra, que dá uma sensação de estática e de estabilidade à figura.

Nas minhas pinturas, pode-se perceber uma discrepância formal entre o tratamento dado à figura e ao fundo. As pinceladas do segundo são realizadas com um pincel mais grosso, que segue apenas uma direção – seja ela de baixo para cima ou de cima para baixo –, atribuindo, assim, um aspecto mais plástico e uniforme. Deve-se levar também em consideração a cor uniforme, sem diferentes tonalidades no fundo. Também não há maiores detalhamentos por ser esvaziado de figuração, cenário ou contexto.

Já a figura é constituída de pinceladas mais finas, leves e sutis, em busca de maior aproximação com as curvas e o volume de um corpo humano. As pinceladas são mais suntuosas na figura, preocupação, esta, devido à própria importância que é dada a imagem da figura humana em minha pintura.

Há uma preocupação em tornar a pintura agradável visualmente, tanto na figura quanto no fundo, embora de formas distintas. Enquanto na primeira há uma tentativa de agradar ao olhar com linhas mais voluptuosas, curvas próprias do corpo e textura visual, no fundo a aproximação se dá pela presença da cor. E talvez, por isso, existiria no fundo um caráter mais plástico. A acrílica em si já propicia um aspecto mais plástico à pintura.

Dalton Paula, artista goiano, busca ressaltar aspectos tangentes à sua negritude, valendo-se da incorporação de períodos históricos como a escravidão em sua produção para trabalhar acerca dos problemas dela provenientes. Na obra do goianense, consigo traçar algumas semelhanças entre o seu trabalho e o meu levando em consideração que em sua pintura, *Zeferina*, retrato de uma rainha quilombola de Salvador, há uma forte relação entre figura e fundo. O fundo é de um azul claro uniforme, esvaziado de elementos que digam onde aquele corpo pode estar e que, simultaneamente, destacam a forma anatômica. A figura não tem a intenção de alcançar alto grau de realismo, embora não fuja por completo de uma representação da anatomia humana. Por fim, conseguimos distinguir as pinceladas desse corpo, que acarreta em um jogo de luz, sombra e volumes, em contraste com o fundo da imagem, no qual o único elemento que somos capazes de distinguir é a cor. Essas ligações, por suas semelhanças com a minha pintura, nos auxiliam a compreender os aspectos pictóricos nela vigentes, de modo a valer-se de um outro exemplo na pintura contemporânea brasileira como forma de estabelecer conexões mais facilmente.



Dalton Paula. *Zeferina*. 2018. Óleo sobre tela, 45 cm x 61 cm.

Em cada uma das minhas telas, há o contraste entre cores quentes e cores frias, levando em consideração que existe a evidência da utilização de cores complementares. Nos fundos dos três quadros, estão pintadas as cores amarelo cádmio, laranja cádmio e verde permanente escuro. Tratando-se de uma série, quando postos em conjunto, o verde – como cor fria – apazigua o olhar dos tons que causam uma maior inquietude, tal qual o amarelo e o vermelho, por serem consideradas cores quentes.

No quadro *Caipora*, o preto é utilizado como cor. Conforme estudamos sobre cores, notamos que não há apenas uma espécie de preto, mas sim inúmeras variações. Existem pretos mais amarelados, mais avermelhados, mais azulados e

assim por diante. Aqui, vemos uma mistura entre preto e branco que auxilia no realce do azul que os sobrepõe. Não só o azul, como os azuis, que variam do mais claro ao mais escuro, e estão mesclados com outras cores, tal qual o próprio branco.

Notamos a utilização de cores mais simples, com número limitado de tonalidades. Não existe uma variação exacerbada de cores e sim algumas mais pontuais. As cores interagem e, conseqüentemente, sofrem alterações diante da outra. Henri Matisse, artista francês muito presente no movimento fauvista, discorre sobre a relação compositiva que elas estabelecem entre si. De acordo com Matisse, “não é a quantidade que importa, e sim a escolha, a organização” (MATISSE, 1947, p. 228). Para ele, “uma avalanche de cores perde a força. A cor só atinge sua plena expressão quando é organizada, quando corresponde à intensidade emotiva do artista” (MATISSE, 1945, p. 224).

Em minhas obras, a cor pura encontra-se nas telas e, se puderem existir cores que se misturadas transformem-se em outra, o ideal é a utilização da cor que provém da indústria. Por exemplo, se eu tenho a opção de mesclar as tintas amarela e vermelha a fim de resultar na laranja, o preferível é, para que o tom não fique desigual nas diversas camadas aplicadas, ao invés de misturar as cores, ter o laranja puro. Assim como Matisse deixou claro, “o azul e o amarelo, que formam o verde, podem ser apenas justapostos e não misturados, pois aí pode-se usar o verde fabricado pela indústria” (MATISSE, 1962, p. 229). Aqui, nas telas que foram elaboradas durante esse semestre, a pureza da cor está diretamente relacionada com a necessidade de querer manter apenas um tom específico, sem nuances provenientes de suas misturas, que acarretariam em tons desiguais. O contraste entre o tratamento dado à figura e ao fundo acentua a imagem da figura desfigurada. Embora as cores do fundo sejam fortes, presentes, elas realçam o corpo dando a ele o realce a sua incompletude.

Essa pureza é principalmente notada no fundo, com seu caráter de plasticidade dado por sua planaridade. As cores sem misturas, podemos perceber, tem um tom mais acentuado, mais brilhante, se comparado à figura, que já contém uma maior variação de cores. Isso sem contar o próprio tom da pele, que funciona quase como um meio tom, um cinza que equilibra as cores fortes do fundo e dos adereços da figura em si.

CONCLUSÃO

Esse Trabalho de Conclusão de Curso buscou debater a falta – embora essa ausência não seja geral – de representatividade negra nas pinturas oficiais brasileiras, valendo-se de verificações que remontam tanto ao Brasil Colonial até a contemporaneidade. Ademais, explicitar como essas informações influenciaram em minha produção artística, tanto ao longo do semestre, quanto ao longo de minha trajetória enquanto bacharelanda de Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, devido ao fato de ser uma mulher negra em um espaço que historicamente é privado a mim, assim como também privado a outros que detêm de características físicas semelhantes às minhas. Para tanto, além de analisarmos aspectos pictóricos das minhas pinturas – tais como cor, relação figura-fundo, formas de representação – como maneira de elucidar os pormenores de minha poética, embarcamos em conceitos acerca do que é dejetos social e do que é inquietante de modo a justificar, com o apoio desses conceitos da psicanálise, a rejeição do negro e de sua cultura em nossa sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERT Eckhout. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10299/albert-eckhout>>. Acesso em nov. 2018. Verbete da Enciclopédia.

AMARAL, Aracy A. Arte para quê? – A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. 3ª edição. São Paulo: Editora Livros Studio Nobel, 2003.

BELL, Julian. What is Painting? – Representation and Modern Art. Londres: Thames & Hudson, 1999.

CASCUDO, Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1972.

COMO Vai Você, Geração 80?. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83465/como-vai-voce-geracao-80-1984-rio-de-janeiro-rj>>. Acesso em nov. 2018. Verbete da Enciclopédia.

CRUZ, Cecilia Mori. Beleza Profana: Uma integração da abjeção na arte. 2007. 111 p. Dissertação (Mestrado em Arte) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2007.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: Lógica da Sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010.

ECO, Umberto. História da Feiúra. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FRASCINA, Francis; HARRISON, Charles; PERRY, Gill. Primitivismo, Cubismo, Abstração: Começo do século XX. São Paulo: Cosaf & Naify, 1998.

FREUD, Sigmund. Obras Completas Volume 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos, 1917-1920. São Paulo: Editora Schwarcz, 2010.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. BR 80 Pintura Brasil Década 80. 2ª edição. Organização Editorial, Instituto Itaú Cultural. São Paulo: O Instituto, 1992. 109 p.

MASP, Instituto Tomie Ohtake. Histórias Afro-Atlânticas – Antologia (Volume 2). Organização Editorial, Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro, André Mesquita. São Paulo: MASP, 2018. 624 p.

MATISSE, Henri. Escritos e reflexões sobre arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MORAES, Eliane Robert. O corpo impossível: a decomposição da figura humana – de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Editora Iluminuras, 2012.